

狂気に贈るバラ

——“A Rose for Emily”における語り手の「戦略」——

長 岡 真 吾

我々にはもうわかっていたのだが、あの家の階上には、四十年間誰ひとりとして見たことがなく、おそらくはこじ開けなければならないことになる部屋がひとつあった。人々はミス・エミリーが丁重に埋葬されるのを待ってから、そこを開けた。¹

——フォークナー、「エミリーへのバラ」

つまり、狂気はつねに不在であり、あいかわらずいつも引きこもっていて、そうした状態では狂気は近づきがたく、現象としても積極性としても現れない。にもかかわらず一方では狂気は、狂人の個々の種族という形のもとに存在し、完全に人の目に見えるのである。²

——ミシェル・フーコー、『狂気の歴史』

捨てられたくないがために男を毒殺し、そればかりか新婚の部屋そのものに飾られた部屋のベッドで、その死体と枕を並べて数年にもわたって眠った女の物語——あるいは、エミリー・グリエソンという、町の近代化に反比例して没落していったアメリカ南部の名家の最後の生き残りを、町の人々がどのように面倒を見て、最後に葬式まで出してやったかという物語——あるいはまた、厳格な父親のせいで、性的には極度に禁欲的な思春期を過ごさなけ

ればならなかった令嬢が、その血に流れる狂気を生涯隠蔽しようとし、町の者たちはその狂気を感じながらも令嬢として尊重し続けたという物語——さらにまた、北部の権化としての男を南部の権化である女が殺害すると同時に所有もし、南北戦争の結果と男性中心社会の構図を逆転させないまでも復讐ぐらいはしたという物語——“A Rose for Emily”（以下「エミリーへのバラ」とする）の「物語」はいわばまたひとりの休まない多産な母であり、またひとつの無数の波紋の中心にある不在である。解体されると同時に生成し、ひとつの理解と引き換えにひとつの謎を生み、一貫しつつ矛盾する。その原因を作者という人間の内なる多様性に求めようと、知ることを欲望する読者が捕らわれている認識と理解の限定された体系自体に求めようと、あるいは言語活動そのもののダイナミズムに求めようと、結果として我々は、細部と全体性との、意味と無意味との、確信と懐疑の狭間の宙ぶらりの空間で、絶えずなぜと問い続け、答えを探し、説明をつけようとする。「物語」は絶対で固定されたただひとつの物語になることを拒む。例えば、「エミリーへのバラ」という記号の集合も、それぞれの物語として我々の個々の記憶に組み込まれ、つながり、一体化し、しかも依然独立する。

そのすべての過程の始まりは、読書行為の始まりでも作家を意識することでもなく、読者と語り手の出会いにある、と仮定しよう。読書とは、常に「誰か」との出会いを前提としている。その「誰か」とは結果的に「作者」という、具体的であれ抽象的であれ、ある特定の人物に還元されることもあれば、また同時にその「誰か」とは結局は「他者」にすり替えられた「自己」との出会い／発見であると呼ぶこともできる。しかし、それらの説明はすべて事後的な意味付けである。「はじめに言葉ありき」とは一種のレトリックであり、言葉を言葉そのものとして対象化することのみではなく、その言葉を発した（はずの）「誰か」を、意識的にせよ無意識的にせよ、我々は想定し、あるいは想定させられている。言葉は常に「誰か」の言葉なのである。その「誰か」を機能上「語り手」と名付けるならば、語り手という、記号の認識によって事後的に前提される人格と読者との極めて個人的な出会いによってはじめて、記号は相互に関係性を持つようになり、「物語」は前提条件となると同

時に目的になるのである。語り手は絶えず「次の言葉」を発していくという機能において作者と一致し、虚構の時空間の証人という前提では登場人物と一致する。虚構と現実との微妙な境界にあって声ではあるが音ではない言葉を連ね、読者が語り手という「他者」の言葉をなぞっていくのと、読者がその声に自身の音をあてることによって語り手の言葉を自己の物語に組み込んでいく過程とが重なるせいで、他者と自己という対立を解消することなく融合させる一種の装置としても機能する。したがって作家の側からすれば「語り手」という「人物」は極めて都合のいい曖昧さを備えた「道具」である。しかし、ここではその「道具」と「作者」との関係性を中心的問題としては議論しない。あくまでも、語り手と語られること、語り手と読者の関係性に焦点をあてて論を進める。なぜなら、我々が「エミリーのバラ」を読むときに、最初に「出会う」のはウィリアム・フォークナーという作家ではなく、語り手だからである。

「エミリーへのバラ」の語り手は一人称複数である。正確には、最初から最後まで「我々」という主語を使って語る「誰か」である。「我々」と名乗ることによって町を代表し、共同体全体を代弁する(とされる)語り手である。³ 語るという言葉行為の主体である彼あるいは彼女(この語り手が女性である可能性は否定されない)は、常に「我々」という具体的でありつつ不特定でもある主語の陰に隠れる不明瞭な主体である。そして、この具体的な不明瞭さこそ、読者と「エミリー・グリエソンの物語」との間に、それと意識されずに介在するものである。厳密に言えば、エミリー・グリエソンという女性が存在したという前提ですら、語り手によって伝えられた「情報」にすぎないともいえる。したがって、エミリー・グリエソンに関する一切の情報が、明示的であれ暗示的であれ、この不明瞭な語り手に依拠しているという事実は、我々読者がこの短編小説を「読む」際に避けては通れない入り口であり、「聞き手」の「語り手」にたいする服従もしくは譲歩という「力」関係の存在を前提としているのである。読者がエミリー・グリエソンであると信じていたものは、この語り手によって検閲を受けた彼女の姿であり、読者の側からは縮めることのできない隔たりの向こうにある姿なのである。その隔たりの空間

とは、むしろ語り手そのものであり、その不明瞭さによって満たされた透明な空間である。この隔たりない空間による距離を経過して「物語」は伝達されると同時に生成されるのだが、生成される過程においては意識されない距離なのである。語り手は、この意識されない距離において「聞き手」にたいしてある「力」を働かせていると同時に、語られる対象にたいする別の「力」関係をも前提としているのである。語る主体となると同時に語られるものを客体化する行為はある「力」の行使だからである。したがって、いわば「エミリーへのバラ」そのものが、語る力を中心とする二重の隔たり／距離／空間において伝達され、形象化され、再形象化されて、成立しているといってもいいだろう。本稿の目的は、この隔たりの構造を暴露することによって、「歴史」の創造者としての「語り手」と、時間的には常に後行せざるをえない「聞き手」＝読者との力関係を逆転（させないまでも復讐ぐらいは）することである。ただし、逆転させようとするのが、その復讐自体が、ひとりの「聞き手」を単にまたひとりの復讐されるべき「語り手」にするにすぎないとしてもである。

語り手とエミリー・グリエソンとの間の隔たりとは、すなわちジェファソンの町という共同体と、その一部であると同時に「我々」のなかには含まれない「他者」でもあるエミリー・グリエソンとの関係性が生み出す距離のことであり、別のいいかたをすれば、エミリー・グリエソンがその共同体にとってある記号となり、通時性としての共時性が具現化された歴史意識の象徴となり、様々な矛盾を総括し、なお解消しないまま一定の意味として単一化されるとき、意味作用の空間のことである。その空間において、語り手／町の人々にとっての「ミス・エミリー・グリエソン」は、主として、以下のようによ約できる：

- 1) 共同体の規範からの逸脱とその容認あるいは尊重
- 2) 古い時代と新しい時代との対立を露呈させる契機
- 3) 精神分析のひとつのケーススタディ

エミリー・グリエソンという個人は絶えず町という大衆の視線にさらされていたが、それは彼女が断続的に共同体の規範を逸脱するような行為をして

きたせいで一層顕著であり、その結果、その逸脱の歴史は、町の歴史にとって標石(マイルストーン)となっている。語り手は最初の3つのセクションで、こうした逸脱の事例と町の歴史とをからめて並べたてて。冒頭のエミリーの葬式の場面から、エミリーは町にとってひとつの通時的記号であることが明言される。町の男たちにとって「ミス・エミリー」は「倒れた記念碑」であり、また、生前の彼女は「ひとつの伝統であり、一種の義務であり、また負うべき責任」でもあり、「いわば代々引き継がれてきた町の責務」であった、と語られる。これらの言葉は、単にエミリー・グリエソン個人の一生を説明するのではなく、「ミス・エミリー」が町にとっての過去から現在に至る時間を包括する記号であることを意味している。語り手がエミリー・グリエソンについて語る時にはある歴史意識が付きまとうのである。ここでいう歴史意識とは、結果的に時代の変化の象徴と認識されるような現象を連続的かつ全体的に漠然と把握する意識のことであり、前の時代との差異あるいは差異のなさを知覚させるような対象にたいする鋭敏で意図的な意識のことである。例えば、彼女の住むグリエソン家の建物自体が、変わりゆく町にあって、次のように位置付けられる。

[その家]は大きな四角い木造建築であり、昔は白く塗られていたものだった。尖塔とかキューポラとか渦巻き模様のバルコニーとか、[18]70年代のごてごてと上品な様式で飾り立てられ、かつては我らが町のなかでもとくに上流階級が住む通りだったところに位置していた。しかし、ガレージやら綿繰工場が侵略してきて、その界隈の威厳ある名家ですら次々と名を消していき、ただミス・エミリーの家だけが残されたのだった。その家は頑固で媚びるような姿で朽ちていったものの、綿を積んだ車やガソリン給油ポンプの上に依然そびえ立ち——目障りなものに囲まれた目障りなものとなったのである。(119)

すなわち、語り手によれば、グリエソン家は、1870年代には、新しく、大きく、上品な様式で飾り立てられた白い屋敷に住み、まわりの住人も威厳ある

名家ばかりであり、一般庶民とは地理的にも一線を隔てた上流階級に属していた。しかし、たとえばガレージとかガソリン給油ポンプが広まるのは、自動車が急速に普及する1910年代であると推測できるから（フォードがモデルTの大量生産を始めるのは1909年）、1870年代に建てられたグリエソンの屋敷だけが残されたのは、ジェファソンがさほど大きな町ではないことを考えても、1920年前後であると推定される。⁴ したがって、築50年前後を経た木造建築の白い屋敷はすっかり色が褪せ、朽ちつつも、なお頑固にそびえていたのだから、「目障り」なガソリンスタンドやら綿繰工場のなかにあって異色で異質の目障りなものとなったのである。

グリエソン家の上流階級から「目障りなもの」への没落は、時代的に、馬車から車という移行に象徴されるような南北戦争あとの「ニュー・サウス」時代がもたらす生活構造の変化、また、南部における綿花産業の構造の変化という大きな歴史の転換と重なっている。こうした時代の変化を具体的な風景の変化として語ったあと、語り手は共同体の規範から逸脱した「ミス・エミリー」の挿話を次々と語り、同時にそれが世代の交代ないし対立の契機となっている事実を指摘する。まず最初に語られるのがエミリーの税金についての挿話である。彼女だけがサートリス大佐の作り話によって町の税金を免除されているという「特権」に「もっと近代的な考え方をもちた[サートリス大佐の]次の世代が、町長や町会議員になると、」彼らは「多少の不満」を訴え始める(120)。また、次なる逸脱とそれに伴う新旧世代の対立の例は、それよりも30年ほど前にグリエソン家から「あの臭い」がしたときだと、語り手は次のセクションの導入で続けている。グリエソン家から凄まじい腐臭が漂い、それにたまりかねた隣人たちが苦情を申し立てたので、町議会の「三人の白髭の老人と、新しい世代のひとりである青年」が対応策を話し合う。そこで、青年議員が法的権力に訴えて屋敷を掃除させればよいというと、時の町長スティーヴン判事は「ばかをいっちゃいかん。きみは淑女に面と向かってひどい臭いがすると責めるつもりかね」と答えるのである(122)。この30年間をはさんだ町とエミリー・グリエソンとの間に起きた二つの出来事をくらべると、臭気のほうは、結局エミリーには町として何も通知せず、対立はしたもの

の新旧「四人の男」は夜ひそかに彼女の屋敷の敷地に石灰を撒いて内密に臭いを消そうとする。それにたいして、30年後の税金の問題では、完全に世代が交代した町議会が公式の納税通知を送ったり、それについて臨時の議会をひらいたり、ついには代表団が屋敷を訪ねていったりするが、既に死亡している「サートリス大佐と話してください」と言われて追い返される。かつては内密に処理されたエミリー・グリエソンの規範からの逸脱は、30年をへて法的処分寸前にまでその対応が変化している。しかし、どちらにしても、結局町は「ミス・エミリー」に何ら法的処置をとらない。だからこそ彼女は、世代交代していく町にとっての「伝統」であり、「義務」であり、「責任」であり「責務」であり続けたことになる。それは、あくまで法的処置を行わないという決定と引き換えに町が選択したことであり、その決定の責任は町全体、つまり語り手のいう「我々」にあったわけである。（ヒ素を買うときにも、結局彼女は法的強制力を免れている）したがって、ここで浮かび上がるのは、時代の変化に伴う町の人々の価値観の変化と、外見以外変化しない「ミス・エミリー」との対比である。いいかえれば、彼女を無理に時代の変化に合わせようとしなかった「我々」の選択である。それは、グリエソン家の屋敷が綿繰工場やガソリン給油ポンプに囲まれていった状況と一致するイメージでもある。しかし、それではなぜ「我々」は世代を越えてまで「ミス・エミリー」の規範からの逸脱を容認し続けたのであろうか。

彼女の共同体の規範からの逸脱の次の例として、語り手は父親の死の際の出来事をあげている。牧師や医者の説得にもかかわらず、死体を前にして父は死んではないと言い張るエミリーにたいし、「人々が法律や強制執行に訴えようとしようとしたとき、彼女はついにおれて、人々はいそいで父親を埋葬した」のである。語り手はこの普通ではない出来事に以下のような「説明」をしている。

我々はその時には、彼女が気が狂っているとはいわなかった。そうせずにはいられなかったのだと我々は考えたからだ。我々は彼女の父親がとごとく追い返してしまった若者たちのことを覚えていた。だからわか

っていたのだ。何ひとつ残されてはいない状況では、彼女も自分からすべてを奪ってしまったものにしがみつくなかったのだろうということを。人は誰でもそうするものなのだ。(124)

この「説明」において語り手はエミリーにたいし三つの態度を明らかにしている。まず、父親の死を認めず埋葬しようとしなかったことは、本質的に狂気あるいは非理性によるものだとはしなかった。(ただし、「その時には」という条件付きであり、物語の最後に暗示される同種の規範からの逸脱には同様の態度をとった可能性は薄いことが示唆されている)次に、狂気によるものではないとしたら、それは父親の育て方のせいである、という理由づけをおこなっている。そして最後に、「人は誰でもそうするものだ」と述べることによって、最終的にエミリーの規範からの逸脱を精神分析的な一般化に還元している。

この三つの態度は、語り手／町の人々の、エミリーにたいする基本的パターンとして一貫している。すなわち、1)エミリーの狂気をたえず示唆しつつもそうと「いわない」；2)その代わりにエミリーの非理性的行動を父親に代表されるグリエソン家的家風のせいにする；3)その環境におかれればエミリーに限らず誰でもそうするだろうと同情的に一般化する。たとえば例の悪臭が消えた頃、町の人々は、1)エミリーの大伯母であるワイアット婦人が最後には完全に気が狂ってしまったことを思いだし、2)「グリエソン家は実際よりも少しお高くとまりすぎて」いるのであって、父親も「ミス・エミリーやそのクラスの女性に十分匹敵する若者などいなかった」かのように求婚者の前に鞭をもって立ちはだかったのだが、3)「たとえ家系に狂気の血があるとしても、もし結婚の機会が実際にあたえられていたなら、彼女はすべてを断ったりしてはいなかっただろう」と推測して「本当に彼女を気の毒に思いはじめた」のである(123)。また別の例では、ホーマー・バロンの姿が消え、屋敷の窓に影だけは見えるけれどもほぼ六カ月間は通りに姿を見せなかったエミリーにたいし、「我々はこれも当然予測されていたことだとわかっていた。彼女の女としての人生をあれほどまでに何度も妨げ続けた父親の性質は、あまりに毒気

を帯びまた凄まじいものだったので、消えてしまうことはないかのように思われたからだ」(127)と語られている。ここではエミリーの狂気はまったく示唆されてはいないが、次のセクションでホーマー・バロンの死体が発見されることと、「その時には、彼女が気が狂っているとはいわなかった」という父親の死の時の言葉を考え合わせれば、フォアシャドウイングあるいは事後の予言として、不在としての狂気がかえって強調される結果になっていると考えられる。

町という共同体のエミリーにたいするこのパターン化された態度は、『狂気の歴史』におけるミシェル・フーコーのある説明に合致する部分がある。ここでフーコーは、18世紀から19世紀への転換期にあるフランスで、犯罪をひきおこすと見なされる狂気が細分化されてきたことを指摘している。⁵ すなわち、同じ犯罪を犯しても、「良い狂気」と「悪い狂気」があるとブルジョワ社会が認知するようになったのである。犯罪の程度によってその責任を問われるのではなく、「犯罪行為がずっと以前から考え出され『邪悪な』品性から生まれているように思われれば、ますますそれは罪深く、」反対に、犯罪行為が「突如として生まれたもので、孤独で馬鹿げた一種の英雄主義を目ざす心の単純な動きによって、いわば不意に駆り立てられたものであれば、いっそう軽い制裁を受ければよい」として、狂気の質を問題にし始める。したがって「人が有罪であるのは、邪悪な品性と誤った教育を受けたからであり、他方、人が罪なき者であるのは、ある一つの道徳から他の道徳へ——つまり、ほとんど人々があえて容認しようとしなが慣行上の道徳から、万人の最大の幸福のために人々が慣行化を拒否している熱狂的な道徳へ——荒々しく直接に移行した場合である」。フーコーは、結果的に「罪なき者」と評価される「良き狂気」とは、社会からは次のように受け入れられるだろうと述べている。

こうして、狂気の新たな分割がおこなわれる。すなわち一方には、自らの邪悪さにふけり、いかなる決定論によってもけっして弁明してもらえない狂気、他方には、ブルジョワ的な諸価値観の、逆ではあるが補足的

なイメージを形づくる英雄主義をめざしてほとぼしり出る狂気。この後者こそが、しかもそれのみが、理性のなかで、あるいはむしろ理性の休止状態のなかでしだいに市民権を獲得するようになるだろう。この後者の場合には、犯罪行為の責任は軽減され、犯罪はいつそう人間的で同時にいつそう罰せられざるものとなるだろう。人々がこの種の狂気を説明可能であると考えるのは、その狂気には道德上の選択——そこに人々は自分の姿を認めるのである——がすっかり含まれているのを発見しているからである。

「エミリーへのバラ」の語り手がエミリーの狂気を常に示唆しつつも、彼女を結局は狂人であると一度も明言せず、逆に「父親の性質」が「あまりに毒気を帯びた凄まじい」ものだったからだと繰り返し強調するのは、語り手がエミリーを「良き狂気」とみる代わりに父親を「悪い狂気」とみているからだと考えられないだろうか。エミリーが犯した共同体の規範からの逸脱は父親という「邪悪な」品性のせいであるとされ、エミリー自身は「罪なき」者として共同体からの法的制裁を一切免れている。エミリーの「狂気」は常に「我々」の同情や精神分析によって「説明可能」な狂気とされている。そして、たとえ死体を手放そうとしない狂気の事例についても「人は誰でもそうするものだ」という言葉で、「我々」はそこに「自分の姿を認める」のである。であるとすれば、語り手／「我々」が認めた「自分の姿」とはどのような姿であるだろうか。フーコーの説明のとおり町が「良き狂気」に「市民権」をあたえているのだとすれば、エミリーの「狂気」に含まれていると「我々」が考えた「道德上の選択」とは何であろうか。言い換えれば、エミリーに法的制裁を加えないという選択をおこなうことによって、また父親を「悪い狂気」とみなすことによって、そしてまた、エミリーの「狂気」を理解可能なものとして説明し続けることによって、あくまで「我々」にとってエミリーの「狂気」が「ブルジョワ的な諸価値観」の、逆ではあるが補足的なイメージを形づくる英雄主義をめざしてほとぼしり出る狂気」と見なされるのはなぜなのだろうか。

エミリーの共同体の規範からの逸脱を容認する態度には、「最後のグリエソ

ン」にたいする「我々」の一種の敬意と呼ぶべき配慮が認められる。税金の督促では最後には町長自らが訪問するか自動車で送迎しようと申し出ているし(120)、臭気に閉口した隣人は苦言を呈しながらも「自分は決してミス・エミリーをわずらわそうなどとは思わない」と述べている(122)。そもそも語り手自身一貫してエミリーを呼ぶ際には「ミス」の称号を忘れない。しかし、そうした敬意は、彼女がグリエソン家という南北戦争以前の南部社会における支配階級であったから、という階級意識に根差しているだけではない。ホーマー・バロンとの結婚をやめるようエミリーを説得するために(と「我々」が考えた)アラバマの「二人の女性のいとこ」が現れると、エミリーとバロンの結婚について否定的(「もちろん、グリエソン家のものが、北部人、それも日雇い労働者などのことを真剣に考えるようなことはしない」(124)) ないし悲観的(「かわいそうなエミリー」(125-6)) であった「我々」は、突如としてエミリーが結婚したという噂を喜ぶようになるのである。それは必ずしもエミリーの結婚のみを純粹に喜んだのではなく、その二人のいとこがエミリーとは比べものにならないほど「もっとグリエソンのだったから」(127)である。「我々」にとって二人のいとこは同じグリエソンでもエミリーとは区別される。したがって、単なる階級意識による敬意であるとすれば、二人のいとこや、例えば父親についても同じ敬意を払うはずである。「我々」がエミリーの「狂気」を尊重するのは、グリエソンでありつつも同時にグリエソンのではないものをエミリーがもっていたからにほかならない。

一方で、「我々」にとって、グリエソンのなものと結び付けられているのは、ある「力」のイメージである。「粗野で人がうようよという世界と、気高く力強いグリエソン家との間をつなぐもうひとつのもの」という言葉は、あの臭気について使われた表現であるが、「気高く力強い」ことによってグリエソン家は俗世間から区別されている。エミリーの父親が「粗野で人がうようよという世界」の若者たちを鞭をもって立ちをだかつて寄せ付けようとしなかったというのも、あくまで「我々」が抱いていた「一枚の絵」のごときイメージ(123)であり、そうした高慢で孤高で力にものをいわせるイメージこそがグリエソンのなものである。「力」をもつグリエソン家の一員として語

られるとき、エミリーは、「我々」と名乗る語り手によって絶えず差異化されて対象化される。そのときには、エミリーは「我々」の中には含まれていないことを前提とされているのである。

しかし、上記の「ふたりのいここ」にかんする出来事のように、「我々」がエミリーのために喜ぶときには、一時的であれ「我々」はエミリーを自分たちのいわば「仲間」として語っている。例えば、父親が死んでエミリーにはその屋敷しか残されていないと知ったとき、ある意味で「人々は喜んだ」。それは、「これでとうとうエミリーを哀れむことができるから」であり、「ただひとり残され、無一文となるからには、彼女も人間的になる」と考えたからであり、「これで彼女にしても、多かれ少なかれ1ペニーをめぐる、おきまりのスリルや絶望がわかることだろう」(123)と思ったからである。「哀れみ」とは「我々」のエミリーにたいする共感であり、エミリーが「人間的になる」とは彼女と「我々」の相互理解のことである。そして「我々」は、「何ひとつ残されてはいない状況では、彼女も自分からすべてを奪ってしまったものにしがみつくしかなかったのだ。人は誰でもそうするものなのだ」といって、エミリーの「狂気」を説明可能なものとして一般化すると同時に、彼女と「我々」とが共有するグリエソンのでないものをも一般化しているのである。すなわち、グリエソンのでないこととは、「何も残されていない状況」のことであり、それこそが「我々」とのもうひとつの接点になり、エミリーの「狂気」に「市民権」を与える根拠になっているのである。

「何も残されていない状況」によってはじめて、グリエソンでありつつグリエソンではないエミリーの、いわば通時的アンビヴァレンスと、「我々」がそこに「自分の姿を見つけ」る「狂気」とが結び付く。「サートリス大佐」に代表される南北戦争以前の南部から、北部産業主義の「ニュー・サウス」の時代へと移り変わるなかで、彼女の屋敷がガレージや綿繰機械に取り囲まれて孤立する時代の変化のなかで、地位と権力にまかせて鞭をもって立ちのぼる父親のように「力」を誇示するグリエソンではなく、保護者も財力も最後には「ノブレス・オブリージュ」さえ失ったグリエソンとしてのエミリーは、共同体での「力」を実質的にすべて剥奪されていったことになる。残されて

いるのは、その「力」の喪失を認めないという「力」、いわばネガティブな積極性だけである。そして、このネガティブな積極性こそエミリーの「狂気」の本質的特徴であり、エミリーが主体的に選択した（数少ない）行為に一貫する姿勢である。

「力」を失ったエミリーの「狂気」を受容し、共同体の規範からの逸脱に法的制裁を加えなかったということは、「我々」が彼女のネガティブな積極性を、フーコーのいう「道徳上の選択」とみなしたことを意味するのではないだろうか。「人が罪なき者であるのは、ある一つの道徳から他の道徳へ——つまり、ほとんど人々があえて容認しようとしなが慣行上の道徳から、万人の最大の幸福のために人々が慣行化を拒否している熱狂的な道徳へ——荒々しく直接に移行した場合である」という説明における「移行」とは、南北戦争後に変化せざるをえなかった町の人々の価値観と、変化を拒否したエミリーの選択との間の「隔たり」の空間にそのままあてはまる。この説明をあてはめることによって、北部産業主義によって事後的に「慣行」となってしまった社会の「道徳」を人々は「あえて容認しようとしなが」という隠蔽された主張が結果的に明るみに出されると同時に、エミリーの変化への拒否を、その社会の「万人の最大の幸福のために人々が慣行化を拒否」しているものの、実は「熱狂的」に支持している「道徳上の選択」であることが暴露されるのである。⁶ そして、エミリーに「自分の姿」を重ねることによって、「我々」も「何ひとつ残されていない状況」にあるのだという現状を結果的に告発していることになる。だからこそ、エミリーの「狂気」は「ブルジョワ諸価値観の、逆ではあるが補足的なイマージュ」となるのであり、したがって「ニュー・サウス」を生きる人々の「理性の休止状態」のなかで（のみ）「英雄主義」的記号としてテキスト化されるのである。「我々」と「ミス・エミリー」の間の隔たりとは、「理性の休止状態」の空間なのである。

しかしながら、フーコーと違い、「我々」はなにひとつ「我々」自身のことは明言しない。語り手の語りの技術によって、すべては「エミリー・グリエソンの物語」に回収され収斂する。まず、語り手という特定の主体は「我々」という不特定の主語に隠匿され、語る行為の責任問題を回避している。また、

「何ひとつ残されていない状況」や変化への拒否における「英雄主義」を表面上あくまでエミリーに帰することによって、「我々」にとっての現状告発や歴史意識を隠蔽している。その上、なぜエミリーの物語を語らなければならないのかという動機の問題を直接投げかけることを回避し、ゴシック物語の明確な形式を採ることによって、その言表行為自体の目的ないし意図を故意に歪曲ないし消去しようとしている。その結果、「エミリーへのバラ」が「単なるゴシック物語」と解釈されることをむしろ推奨しているともいえる。これらはすべて、現状を告発しつつ現状の秩序の破壊を意図しない、またひとつのネガティブな積極性につながるものである。したがって、ニーチェにならなくていいかえるならば、エミリー・グリエソンを「ミス・エミリー」と呼び、自らを「我々」と呼ぶこの語り手は、変わっていく時代に順応する秩序を乱さないアポロンの道徳から、変化に順応せずにあくまでも内なる陶醉にしがみついたディオニュソスの道徳へと移行したその「狂気」のなかに「英雄的」なものをみたということ、実は物語の形式の上でアポロンの所作によって、また、「題名」においてバラを送るというアポロンの所作によって、二重三重に、南部ディオニュソス的「熱狂」を隠蔽しつつ開示しているのである。しかも、その隠蔽行為自体が隠蔽されたものを開示するという言表行為は、現状の北部の秩序の転覆を目指す「熱狂」ではないことを、語りの手法と告発の主体の不明瞭化によって消極的に肯定し(かといって否定もしないのだが)、結果的に秩序からの「攻撃」を回避する配慮にもなっているのである。

しかし、その「攻撃」を回避する行為における用意周到さは、実は「語る」という不屈で支配不可能な「力」の誇示である。しかも、隠蔽された意図についての物語を、思想的隠蔽などという意図とはつながりにくいゴシック小説の形式で手法的に隠蔽するという「戦略」によって、その「力」を、攻撃されない安全な聖域で確保しているのである。だからこそ、例えば、年代決定で問題になる南北戦争従軍兵は、それがいかに年代的に矛盾しようとも、必ず軍服でエミリーの葬儀にでなければならないとは、「我々」の誰もいいはしないのである。⁷ また、「ミス・エミリー」の買ったヒ素で殺されたとは決して

語られてはいないホーマー・バロンが、また、「良き狂気」を内に秘めた「ミス・エミリー」に所有され支配されたとも語られてはいないホーマー・バロンが、「北部の労働者」であったことは決してゴシック物語上の偶然ではなかったとも、「我々」の誰もいいはしないのである。最初に、そして最後に「我々」の誰でもないものが、声ではあるが音ではない言葉の余韻のなかで述べるのは、エミリーという「狂人」にバラを送ろうという、極めて大衆的なセンチメンタリズムだけなのである。

「エミリーへのバラ」の語り手は、「我々」にとっての「ミス・エミリー」をテキスト化する過程において、同時に「聞き手」を逆に選択し、ある「聞き手」には限りなく近づいていくが、べつの「聞き手」には一定の隔たりを設ける。後者は、エミリー・グリエソンの「狂気」のなかに「自分の姿を認める」者であり、前者は「我々」の「狂気」のなかに「自分の姿を認める」者である、といえはしないだろうか。

注

- 1) William Faulkner, "A Rose for Emily," 1924, *Collected Stories of William Faulkner* (New York: Vintage Books, 1950) p.129. 以下、同書からの引用頁は括弧内の数字で表す。なお、高橋正雄訳（福武文庫）と瀧口直太郎訳（新潮文庫）を随時参照させていただいた。
- 2) Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Éditions Gallimard, 1972) p.261. 引用は田村俣訳『狂気の歴史——古典主義時代における』（新潮社、1975年）、[264-5頁]による。以下、同邦訳からの引用は [] の数字で原文頁数の後に付与する。
- 3) 語り手の推定年齢などについては次を参照。Cleanth Brooks, *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978) pp.152-77.
- 4) エミリー・グリエソンの生涯と重なる時代背景については次の書などを参照。Wesley Morris with B. A. Morris, *Reading Faulkner* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1989) p. 41.; 猿谷要『物語アメリカの歴史』（中公新書、1991年）pp. 116-54. なお、John B. Cullen with Floyd C. Watkins, *Old Times in the Faulkner Country* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1961) p.70-1.にはホーマー・バロンのモデルとなった「キャプテン・ジャック」が、ジェファソンのモデルで

あるオックスフォードにやってきたのは1920年代であるとされている。

- 5) Foucault, 477 [478-9]. 以下のフーコーからの引用はすべてこの頁からである。
- 6) ひとりの南部人として、フォークナーは『『響きと怒り』への序文』のなかで、南北戦争によって南部は「殺されて」しまったのであり、「ニュー・サウス」とは南部ではない、と説明している。William Faulkner, "An Introduction to *The Sound and the Fury* [I]," *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*, Arthur F. Kinney, ed. (Boston: G. K. Hall & Co., 1982) pp. 70-1. なお、アメリカ南部特有の歴史性と芸術家としてのフォークナーとの関係については、Richard C. Moreland, *Faulkner and Modernism: Rereading and Rewriting* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1990) pp. 23-78. (とくに pp. 23-8) を参照。
- 7) 南北戦争従軍兵が74歳で死んだエミリーの葬式にでることが可能であり、エミリーよりも彼らが年下だとすると年代設定に矛盾が生じる場合がある。Brooks, 382-4. を参照。